

## A ÉTICA DO OLHAR: ALTERIDADE, EXPERIÊNCIA E MIMESIS NO *DECÁLOGO* DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Bruna Nunes da Costa Triana

**Resumo:** Propõe-se, aqui, uma reflexão em torno da interface entre cinema e antropologia. Busca-se analisar a especificidade da relação entre cinema e sociedade, pensando que o cinema, assim como a fotografia, possibilita o ressurgimento da “mimesis”, responsável por provocar um “conhecimento sensível” e, com efeito, atualizar a “experiência” (*Erfahrung*). Considerando o impacto e as inovações técnicas e temáticas da obra *O decálogo* (1988), de Krzysztof Kieslowski, e entendendo ainda que o cinema *provoca experiências*, esses conceitos serão utilizados a partir de uma perspectiva antropológica, a fim de analisar de que forma os filmes que compõem a série *O decálogo*, tanto por meio de sua estrutura formal quanto de sua narrativa, problematizam as relações humanas no mundo contemporâneo.

**Palavras-chave:** Cinema; Antropologia Visual; Experiência; Ética; Krzysztof Kieslowski.

**Abstract:** We propose here a reflection on the interface between film and anthropology. Our intention is to analyze the specificity of the relationship between cinema and society, in thinking of film as an art which, like photography, allows for the resurgence of “mimesis”, which in turn is responsible for causing a “sensible knowledge” and thus updating the “experience” (*Erfahrung*). Considering the impact and the technical and thematic innovations of Krzysztof Kieslowski’s *The Decalogue* (1988), and also considering that cinema provokes experiences, these concepts will be used from an anthropological perspective, in order to analyze how the films that comprise the *The Decalogue* series, both through their formal structure and narrative, problematize human relations in the contemporary world.

**Key-words:** Cinema; Visual Anthropology; Experience; Ethics; Krzysztof Kieslowski.

As imagens em movimento, desde sua origem, em fins do século XIX, causam excitação e espanto. Das primeiras imagens dos irmãos Lumière aos filmes em tecnologia 3D digital, mais de um século se passou. Nessa longa trajetória, o cinema acumulou aprimoramentos e invenções narrativas e tecnológicas – isto é, a “promessa de revolução”, em alguma medida, se convencionalizou. Ora, as tecnologias de reprodução imagética são onipresentes em nossa vida cotidiana; assistir a um filme é uma experiência cotidiana para a grande maioria das pessoas – seja no cinema ou em casa. O cinema, nessa perspectiva, se consolidou em todo o mundo como o verdadeiro “contador de histórias” do nosso tempo. Nessa medida, a partir da obra *O decálogo* (*Dekalog*, 1988), do diretor polonês Krzysztof Kieslowski (1941-1996), procuramos aqui problematizar algumas noções, como o dispositivo cinematográfico, a mimesis, a narração, pensando esses elementos em relação às temáticas centrais dos filmes: a situação da Polônia pós-comunismo, a moral judaico-cristã, a alteridade.

Como asseverou Jean-Claude Carrière, durante toda sua história, o cinema “forçou caminho no mundo das ideias, da imaginação, da memória e dos sonhos” dos espectadores, até que dominasse nossa percepção e nossa forma de ver o mundo, perseguindo-nos “mesmo quando fechamos os olhos”.<sup>1</sup> De acordo com Canevacci, para pensar o cinema, é necessário antes de tudo “reflexões globais e radicais para responder às perguntas sobre a relação entre *máquina-cinema* e as modificações das categorias centrais da humanidade: o tempo, o espaço, a fábula, o riso, o comportamento”.<sup>2</sup>

Acreditamos, com isso, que o cinema seja um espaço que cria diferentes experiências, ritmos e sensibilidades para falar e refletir em torno de diversos temas. Logo, em nosso entendimento de uma antropologia voltada para o cinema de ficção, algumas perguntas são essenciais: que tipo de experiência o filme oferece, produz, provoca? Ou seja, que tipo de associações ele permite? Qual o lugar do espectador e qual experiência do olhar o filme produz? Como esse ou aquele filme consegue perturbar as convenções já consagradas pelo cinema? E que interpretações sobre determinado tema o filme provoca? É certo que o cinema cria e trabalha com diferentes ritmos sensibilidades, temporalidades para falar e refletir em torno de diversos temas.

---

<sup>1</sup> CARRIERE, 1995, p.16.

<sup>2</sup> CANEVACCI, 1990, p.29.

Assim, gostaríamos de inquirir em que medida, a partir da construção narrativa de alguns filmes específicos, relampejam espaços de *alteração* que sinalizam problematizações do “viver” num mundo contemporâneo, e de que maneira o cinema carrega em si o potencial de comunicar, formar e educar, tanto o olhar, como os sentidos, os corpos, as mentes. Tais questões revelam uma preocupação em pensar as narrativas cinematográficas como lugar de transmissão de conhecimentos que provocam experiências – pensadas aqui nos termos benjaminianos de *Erfahrung*.

Desde sua invenção, o cinema apresentou-se como uma experiência surpreendente para o público. Não se trata das anedotas contadas repetidamente sobre como os primeiros espectadores dos Lumière correram assustados da sala de cinema; mas sim da abertura a um novo mundo que o cinema possibilitou ou, digamos, do desvelamento de um olhar próprio ao cinema – o que chamamos de “inconsciente ótico”. Diante disso, podemos afirmar que a relação entre cinema e sociedade se constitui numa dupla interferência: o cinema produz imagens de nossos desejos, fantasias e necessidades e constitui “nossos imaginários, nossas relações com o Outro, nossos conhecimentos, nossas opiniões”.<sup>3</sup> A relação dos filmes com o imaginário pode ser percebida, então, quando observamos que o cinema “dispõe do *encanto da imagem*, ou seja, renova ou exalta a visão de coisas banais”.<sup>4</sup>

Basta atentarmos para a palavra alemã “*Erfahrung*”, conceito central em Walter Benjamin e fundamental, também, neste ensaio, para observamos que ela contém em sua etimologia outra palavra, “*fahren*”, que abarca significados como “percorrer”, “viajar”, “atravessar”. Experiência, benjaminianamente falando, retém/contém travessia. Em uma nota de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Leandro Konder comenta: “*Erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo”.<sup>5</sup> Ao explorar o conceito de *Erfahrung* em relação ao cinema – suas potencialidades, limitações, fendas, emendas e relações –, pode-se dizer que cada filme do *Decálogo* acompanha uma travessia: pelo luto, pela traição, pela rejeição. Os filmes

---

<sup>3</sup> FRANÇA, 2005, p.34.

<sup>4</sup> MORIN, 1983, p.153.

<sup>5</sup> Konder *apud* BENJAMIN, 1989, p.146. Grifos nossos.

propõem-se, de modo incerto e vacilante, a seguir as viagens das personagens, os percalços e desdobramentos de suas travessias.

O material do *Decálogo* são os relacionamentos no mundo moderno e, assim, a fratura entre a experiência privada e a pública. Benjamin, em *O narrador*, de 1936, já alertava para essa ruptura: a substituição de uma história comum por histórias particulares dá à vida individual uma preciosidade inebriante, mas pobre e solitária. Na passagem do domínio da experiência (*Erfahrung*) para a vivência (*Erlebnis*), a separação entre público e privado foi crescendo paulatinamente. Esse ponto de inflexão para a *vivência*, com o declínio da *experiência*, aumenta cada vez mais o abismo entre *público* e *privado*; nessa inflexão, a problemática da narração é fundamental, pois condensa um dos paradoxos da modernidade: a “impossibilidade da narração” e, ao mesmo tempo, a “exigência de se ouvir histórias”. A experiência caiu de cotação no mercado, é certo, e o narrador desaparece gradualmente da esfera social, mas o homem precisa de histórias. Eis a aporia.

Kieslowski assume essa necessidade quando afirma, em uma entrevista, que “o cinema é uma maneira primitiva de contar histórias; e o homem sempre sentiu necessidade de contar e escutar histórias”. E continua na mesma entrevista: “Depois do filme pronto, certas coisas começam a existir que, até então, não tinha premeditado... Por isto faço cinema. Quando me perguntam por que faço filmes, respondo: porque quero conversar. Conversar sobre essas coisas que, mesmo eu, não tinha em mente”.<sup>6</sup> Mas, como narrar sem sufocar os silêncios, as hesitações, as lacunas e as ambiguidades? Ao examinarmos os filmes do *Decálogo*, observamos temporalidades cruzadas, o inacabamento do que passou e sua interferência no presente fílmico, a abertura a diversos e possíveis futuros.

Kieslowski, além de falar de grandes temas de sua época (os direitos humanos, a situação pós-comunismo, a moral judaico-cristã), fala também de *constelações micrológicas* (encontros, relacionamentos desfeitos, escolhas),<sup>7</sup> trabalhando essas ideias

<sup>6</sup> Kieslowski *apud* FRANÇA, 1996, p.23.

<sup>7</sup> Assim também o antropólogo italiano Massimo CANEVACCI (1990a, p.149-150) justifica sua escolha por Walter Benjamin como condutor de seus estudos sobre a cultura visual: “Ele usou como plano para o seu trabalho não somente os ‘grandes’ produtos da cultura intelectual – como o nascimento da fotografia, a pintura impressionista, o programa urbanístico de Haussmann, a arquitetura *liberty*, a poesia de Baudelaire –, mas também e principalmente uma série de *constelações micrológicas* sobre os costumes, o modo de viver e de agir, tais como o colecionador, as multidões, o *flâneur*, a rua, a moda”.

de maneira cinematograficamente interessante. Os mundos criados pelo diretor polonês situam-se, portanto, entre uma narração subjetiva e objetiva, e a linha entre essas duas formas é tênue e bastante desfocada. O que vemos nos filmes é uma problematização das grandes questões da existência humana ocidental e, com efeito, referências às situações históricas e políticas do contexto de filmagem, colocadas em imagens em uma narrativa fragmentada, aberta.

Quando Walter Benjamin afirmou, na primeira metade do século XX, que o universo do homem moderno tem muito menos magia do que o do homem primevo, uma das questões que moviam tal pensamento estava ancorada no fato de que perdemos muito de nossa capacidade de reconhecer a presença mimética para além da aparência – como ler o futuro nas estrelas, na borra do café ou nas entranhas de um animal. O prejuízo dessa capacidade mimética relaciona-se com um aspecto importante da modernidade: o progresso da racionalidade instrumental. No entanto, ao atentar para o esfacelamento da narração, os perigos da racionalidade e as perdas na habilidade de reconhecer semelhanças não-sensíveis, o filósofo alemão buscava desvelar como o mito e a magia ainda atuavam no pensamento racional e na vida moderna. Dessas reflexões, podemos conjecturar que a ambivalência está presente também no cinema: magia e técnica, mimesis e razão – basta perceber como a fotografia e o cinema provocaram uma mudança na imagem e, inclusive, na experiência.

Benjamin preocupava-se com o declínio da arte de narrar e da experiência, porém, assim como o próprio filósofo entrevia potencialidades positivas nas novas formas de reprodução técnica, podemos enxergar no cinema uma capacidade de renovar e recriar essa arte da narrativa, de transmitir experiências por intermédio de histórias. Então, refletindo acerca da preocupação de Benjamin<sup>8</sup> com o declínio da arte da narração e da própria experiência, enxergamos no cinema uma capacidade de renovar e recriar essa arte narrativa, de transmitir experiências por intermédio de histórias. Faz parte do espetáculo do cinema contar histórias, narrar imagetivamente, e é com os filmes que hoje as pessoas se abrem para ver e ouvir as narrativas e pormenores de países longínquos, as histórias que invocam provérbios e morais. Portanto, o cinema fala *ao* homem e fala *deste* homem.

---

<sup>8</sup> Cf. BENJAMIN, 1994.

É necessário ressaltar que o filme é, antes de tudo, uma reflexão sobre a sociedade e sobre o mundo que o cerca, mas não um reflexo da sociedade; ao contrário, ele propõe uma visão, dentre as várias possíveis, de alguns aspectos da sociedade – ele constrói, por isso, um recorte da realidade social. Ao analisar os filmes que compõem *O decálogo*, problematizamos uma ética relacionada ao cotidiano prosaico da existência humana, a fim de averiguar em que medida se faz presente espaços de *alteração* e como a construção técnica e temática de certos filmes problematiza o “viver” num mundo contemporâneo.

O diretor polonês Krzysztof Kieslowski estudou cinematografia na Escola de Cinema de Lodz, na Polônia, por onde também passaram cineastas poloneses de bastante renome, como Andrzej Wajda, Jerzy Skolimowski, Roman Polanski e Krzysztof Zanussi. Kieslowski nasceu em 1941, em Varsóvia, na Polônia. Formou-se em 1968, e tanto seu trabalho final como todos seus principais trabalhos até meados da década de 1970 foram no campo do documentário. Seu último filme dentro desse gênero foi *Station (Dworzec)*, 1981). A partir de 1976, Kieslowski começa a produzir mais consistentemente longas-metragens de ficção. Seu primeiro filme que obteve reconhecimento de crítica foi *Amador (Amator)*, 1979), que ganhou o grande prêmio do Festival Internacional de Moscou e o lançou, mesmo que discretamente, na cena cinematográfica internacional (quer dizer, ocidental), ao que se seguiram os filmes *Blind Chance (Przypadek)*, 1981) e *Sem fim (Bez Konca)*, 1984). Essa parte de sua cinematografia costuma ser chamada de “fase polonesa”, que se encerra com o próprio *Decálogo*, obra que consolida a figura de Kieslowski como diretor de prestígio internacional.

Com a bancarrota do comunismo no leste europeu, o diretor polonês começa a fazer coproduções entre a Polônia e países do ocidente, especialmente na França. Aqui começa o que se convencionou chamar de “fase francesa” de seu cinema, que possui filmes mais conhecidos e reconhecidos do diretor internacionalmente: *A dupla vida de Véronique (La Double vie de Véronique/Podwójne życie Weroniki)*, 1991) e a *Trilogia das cores (Trois couleurs/Trzy Kolory)*, 1992-1994).

Ao que parece, um possível estilo presente em tantos diretores poloneses marcou as obras de Kieslowski;<sup>9</sup> todavia, nele essas características aparecem de maneira inconfundível com o uso subversivo das convenções estéticas clássicas, a ambiguidade e a vagueza, os movimentos lentos das câmeras e das personagens, as elipses, o corte seco, a forte presença da música, entre outras. Os filmes do *Decálogo* ficaram mundialmente conhecidos e foram muito aclamados pela crítica por sua estrutura dramática, sua construção dilacerante e, ao mesmo tempo, delicada, seus ressoantes dilemas que retratam personagens que tentam viver no mundo moderno de acordo com (ou em busca de) ideais morais pressupostos. Embora bíblica no tema, a série somente implicitamente faz incursões em sentidos teológicos. Tomemos como exemplo o primeiro, a história de um pai, crente nas tecnologias e na racionalidade, devastado pela morte ilógica de seu filho. Numa imagem impressionante, ele vai até uma igreja e derruba um altar, e a parafina das velas escorrem pelo rosto de um ícone da Virgem Maria como lágrimas. Um enigmático e doloroso início para uma série que confronta a dura realidade da vida diária em relação dialética com seus valores metafísicos – levando-se em conta que a Polônia é um país altamente católico.

Os dez médias-metragens vão abordar as escolhas que as personagens têm de fazer, escolhas morais segundo os mandamentos: ter ou não um filho que não é de seu marido; a relação de amor que beira ao incesto entre pai e filha; traição, morte, roubo. Kieslowski não buscou filmar especificamente cada mandamento isoladamente, mas colocá-los em situações em que, muitas vezes, mais de um imperativo moral se aplica, e desvelar as hesitações, dores, rejeições e desejos implícitos nas escolhas que as personagens fazem.

Percorrendo as trilhas deixadas por Benjamin em seus diversos escritos sobre mimesis, narração, reprodução técnica, modernidade, entre outros, notamos o interesse do filósofo pela nova dimensão que se abre com o cinema, o “inconsciente ótico”: a partir dele, são-nos agora revelados os gestos sutis e as singularidades e miudezas do meio que nos envolve. Morin<sup>10</sup> pontua, aliás, que o cinema dispõe do encanto da

---

<sup>9</sup> Pensando nas diversas dificuldades encontradas pelos cineastas poloneses, principalmente devido à censura do regime comunista, podemos levantar alguns traços marcantes, como a lentidão da narrativa, imagens ambíguas, uma aproximação com o neorrealismo, mas também, e talvez paradoxalmente, no uso de alegorias para inserir o contexto social e político vivido.

<sup>10</sup> Cf. MORIN, 1983.



imagem, isto é, ele renova ou exalta a visão de coisas banais, buscando falar *ao* homem e, sobretudo, *sobre* o homem.<sup>11</sup> Consideramos que o filme é uma experiência que invoca sentidos e construções sociais, pois desenvolve questões acerca do mundo, um ponto de vista determinado de como estar e se relacionar com os outros; ele desvenda e reflete os sentidos, memórias e experiências pessoais de cada um, pois, como observou Jameson, os “filmes são uma experiência física e, como tal, são lembrados e armazenados em sinapses corpóreas que escapam à mente racional”.<sup>12</sup> O cinema é, portanto, um vício que deixa marcas no corpo, atividade profundamente assinalada em nosso cotidiano.

Isso, prontamente, leva-nos de volta ao conceito de mimesis. Em nossa perspectiva, tal conceito desvela outras maneiras de ser e conviver, envolvendo ainda os aspectos sensíveis e corporais da vida cotidiana e permitindo, dessa forma, vislumbrar outras temporalidades e espacialidades. No cinema estamos sujeitos a essa interferência a todo instante, isto é, sentimos corporalmente a dupla distância que nos envolve ao assistir a um filme: “Talvez não façamos outra coisa, quando vemos algo e de repente somos tocados por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do olhar, segundo a qual olhar seria o jogo assimétrico do próximo [...] e do longínquo”.<sup>13</sup>

Ao enveredar pelo terreno mimético, de modo a reconhecer, como o fez perspicazmente o antropólogo australiano Michael Taussig, que o cinema é uma “máquina mimética”,<sup>14</sup> ou seja, o narrador moderno capaz de nos provocar e transmitir conhecimento que afetam sensivelmente o espectador, buscamos ainda trilhar os caminhos de como esse impacto e essa impressão sensorial são trabalhados nos filmes de Krzysztof Kieslowski, formal e tematicamente. Nessa medida, a sensibilização mimética e a problematização dos sentidos de um cinema em particular podem ser vias possíveis a serem percorridas em nosso trabalho. Cores, sons e sentidos estão imbricados na narrativa do *Decálogo*. O mundo é experimentado pelos sentidos, e também é por suportes sensoriais que o cinema registra suas significações. Todo filme mobiliza os sentidos para transmitir suas histórias (imagem, sons, traços gráficos) e, assim, problematiza também a apreensão do mundo por esses sentidos, tematicamente.

---

<sup>11</sup> Cf. HIKIJI, 2012.

<sup>12</sup> JAMESON, 1995, p.1.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p.161.

<sup>14</sup> Cf. TAUSSIG, 1993a.



A separação analítica – e histórica – entre forma e conteúdo da questão sensorial ajuda a refletir em torno do modo como o diretor busca soluções na linguagem cinematográfica para dar conta dos problemas da história.

A unidade da série é bastante tênue: todos os personagens dos dez filmes moram em um conjunto de prédios residenciais em Varsóvia; além de um personagem misterioso que cruza as trajetórias das personagens, como um observador discreto e onisciente – o único filme em que essa personagem não aparece é o décimo. Coescrito com Piesiewicz, os dez filmes, com cerca de 50 minutos de duração cada um, tiveram dez diferentes diretores de fotografia (elemento que Kieslowski utilizou também na *Trilogia das cores*). Os episódios cinco e seis transformaram-se em longas-metragens: *Não matarás* e *Não amarás*, respectivamente. O primeiro, uma contundente declaração contra a pena de morte, é um filme duro, filmado com um filtro amarelo, que, segundo o diretor, deixa o ambiente ainda mais cruel e frio. As cenas de morte são longas, detalhadas, especialmente a cena da morte imputada pelo Estado. A passagem do média ao longa-metragem não acarretou mudanças significativas no roteiro, focando-se em dar ainda mais densidade às cenas de morte e ao discurso do advogado contra a pena capital. Já em *Não amarás*, o roteiro foi esticado, para fornecer mais dados e mais complexidade à estrutura das personagens e da narrativa.

Em todos os filmes notamos a preocupação de Kieslowski em manter uma narrativa aberta, no sentido de que é o espectador quem deve completar os espaços deixados na imagem. Os médias do *Decálogo* apresentam as personagens em seus cotidianos; os fatos marcantes de cada narrativa (acidentes, traições, mortes) são fatos corriqueiros na vida social; porém, são fatos que desencadeiam acontecimentos inesperados, e “cujo desenlace não conhecemos e que se caracterizam pela sua imprevisibilidade”, isto é, que mexem na “nossa rotina de pensar, de sentir, de amar e de imaginar”.<sup>15</sup> E são esses acontecimentos, cujo desfecho é desconhecido, que os filmes se propõem a mostrar: a dúvida entre a segurança e o amor, a infidelidade, o arrependimento de certas ações passadas, a vingança, a morte premeditada e inesperada, e os ambivalentes sentimentos que vêm à tona nesses momentos.

---

<sup>15</sup> ORTEGA, 2009, p. 37.

É nesse sentido que podemos seguir diversos caminhos, dado que os filmes possibilitam enxergar estruturas variadas, elementos e dimensões que se fazem presentes em todos os médias. A descontinuidade *entre* e *dentro* das narrativas, as recorrências imagéticas, as circularidades, repetições gestuais, digressões narrativas, são elementos para tentar percorrer as tramas dos temas presentes nas histórias: amor, culpa, solidão, amizade, ética. Na tentativa de articular cinema e experiência, os conceitos de narração, mimesis, rememoração, tempo e alegoria são importantes. Sendo o cinema uma *experiência* do olhar e, assim, uma experiência de formação e reflexão que propõe participação afetiva e reflexiva sobre o mundo e sobre os homens, a mimesis, dentro desse entendimento, permite compreender o cinema como *meio de inventar formas de ver e viver, que provoca e propõe novas maneiras de olhar*.

A história a ser contada torna-se mais complexa através da linguagem cinematográfica, transformando essas histórias aparentemente simples em “iluminações profanas”. Se pensarmos que Kieslowski trabalhou com os valores brandidos pelos mandamentos judaico-cristãos, podemos conjecturar que ele os constrói e (re)inventa, mudando o ângulo a partir do qual vemos esses valores. Assim, trazendo-os para o plano individual, ele desloca também nosso olhar sobre esses grandes ideais e, com efeito, nossa própria forma de compreendê-los na contemporaneidade. As interpretações esboçadas nesse ensaio são pequenas iluminações, lampejos, como de vaga-lumes, que os filmes provocam e que fazem ver possibilidades e potencialidades em discutir o tempo, as alegorias da Polônia, a amizade, a mimesis, as questões éticas, a forma cinematográfica, entre outros temas tangenciais.

Ora, ao analisar filmes estaremos expostos à linguagem cinematográfica, a seus equívocos e a sua opacidade. Segundo nossa perspectiva, os longas-metragens do *Decálogo* constroem suas narrativas em um diálogo franco entre as convenções clássicas do cinema e a subversão dessas convenções. Dessa maneira, os equívocos são muitos, e a transparência e a opacidade estão em constante relação dialética. É importante ressaltar, por isso, que o que nos é dado a ver no cinema, muitas vezes, é mais uma significação do que propriamente um fato; e a significação do que vemos, portanto, se faz na montagem, nos detalhes.

As imagens do *Decálogo* são sempre escassas, sempre mostram menos do que poderiam. As personagens falam e demonstram sempre menos do que precisamos saber,

deixando um grande espaço a ser preenchido, um vazio e uma indeterminação própria às imagens. Como Döblin, em *Alexanderplatz*, analisado por Benjamin, também Kieslowski “acompanha seus personagens, sem correr o risco de fazê-los falar. Como o poeta épico, ele chega até as coisas com grande lentidão. Tudo o que acontece, mesmo o mais repentino, parece preparado há longo tempo”<sup>16</sup>. Sua preocupação com os detalhes, sua ênfase nas personagens, tirando dessas situações individuais problemas para os “valores ocidentais”, sua ambiguidade e, ainda, sua indecisão dos sentidos imagéticos, fazem crer que existe uma preocupação em fazer do espectador parte constitutiva do filme, já que ele integra a própria estrutura da imagem, preenchendo-a de sentido.

Com efeito, *O decálogo* guarda em si essa materialidade sensível de imagem que se desdobra indefinidamente, e seu caráter duplo não permite que seja apanhada com um sentido único. Tanto os aspectos formais (cortes descontínuos, elipses, lentos movimentos de câmera), quanto os temáticos (lentidão dos movimentos das personagens, poucos diálogos, ações corriqueiras) confluem para fazer do *Decálogo* uma obra que excede e supera as convenções clássicas, porquanto se utiliza delas e transforma o espectador em sujeito ativo desse diálogo filme-público.

Recorrências temáticas são frequentes dentro dos filmes, haja vista que questões sobre a lei, o amor, a ausência, a obediência são repetidas de diversas maneiras, colocados sob ângulos diferentes, tentando dar novas perspectivas aos dilemas das personagens. Sendo assim, podemos compreender essas recorrências como uma busca de Kieslowski por uma multiplicidade do olhar e por tentar relativizar os conceitos das leis judaico-cristãs e do homem ocidental. O que se pode afirmar com alguma certeza é que Kieslowski lança um olhar sobre o mundo desde um profundo sentido de paradoxo e com uma capacidade imensa de observar sob ângulos diferentes questões e problemas considerados ordinários. Os filmes colocam em dilemas particulares temas universais, digamos assim. E aqui vale lembrar uma equação de Geertz acerca do objetivo da Antropologia: “Tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados”<sup>17</sup>. O que os filmes do *Decálogo* nos colocam são “situações em que o universal precisa ser experimentado, vivido, gerando consequências peculiares”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, 1994, p.57.

<sup>17</sup> GEERTZ, 1989, p.38.

<sup>18</sup> CHAVES, 2008, p.8.

Dessa experiência de vivenciar o universal nas particularidades do cotidiano, os filmes nos prendem em sua tensão, acabamos envolvidos pelos dilemas dos personagens e nos questionando sobre suas ações ou nos exasperando ante o lento transcorrer dos dramas. Como declarou o próprio Kieslowski certa feita, os filmes pretendem mostrar “o conflito entre os mandamentos simplistas e as situações confusas e opressivas em que vivemos”;<sup>19</sup> e ao mostrar esses conflitos, os filmes colocam *questões* e colocam *em questão* nossa própria moral e nosso cotidiano. Assim, notamos ser a intenção do filme envolver-nos na tensão dos atos, já que eles procuram nos atingir como espectadores mesmo, nos fazer questionar a sensibilidade contemporânea da violência, da (não) comunicação, da ausência, da solidão que se “manifestam em situações, personagens e sensações que sintetizam relações sociais, modos de ver e se relacionar com o mundo”.<sup>20</sup>

As situações recorrentes em que vidros e espelhos interpõem-se entre as pessoas, por exemplo, podem ser analisadas como metáforas das barreiras invisíveis que se colocam nos relacionamentos humanos com o *outro*, enxergar como “a trama ficcional tece as difíceis relações humanas no mundo atual. A incomunicabilidade, as barreiras emocionais e sociais tão bem representadas nos filmes pelas constantes imagens de espelhos e vidros, também conduzem à reflexão sobre a identidade do ‘eu’ e do ‘outro’”.<sup>21</sup> *O decálogo* é, então, um *tour* sobre temas ocidentais da condição humana moderna e mais ordinária: amor, culpa, solidão, amizade, tristeza, medo, imprecisões éticas.

De fato, *O decálogo* privilegia as angústias, as perturbações e as tentativas das personagens de se colocarem e se relacionarem no mundo. Os personagens vivem em uma metrópole, sempre Varsóvia, uma cidade com aspecto decadente – a Polônia estava “saindo” dos anos sob jugo comunista – e frio (essas características, aliás, podem ser observadas pelos lugares lúgubres por quais os personagens circulam, pelo cinza do condomínio, pela iluminação e cenografia neutra etc.), e, como toda cidade grande e contemporânea, diferentes indivíduos – com diferentes modos de ver o mundo e de se relacionar com seu grupo e com os “outros” – encontram-se e se entrecruzam nas mais

---

<sup>19</sup> KIESLOWSKI *apud* CABRERA, 2006, p.176.

<sup>20</sup> HIKIJI, 1998, p.44.

<sup>21</sup> FREIRE, 2002, s.p.

diversas situações. Dessa forma, a série problematiza o choque do encontro entre diferentes, que não se reconhecem na imagem do *outro*, pela incompreensão que este *outro* lhe causa, pelo não entendimento de suas categorias e relações, o que influencia as ações e relacionamentos das personagens.

No segundo e no nono filmes, Kieslowski coloca o tema da (in)fidelidade em dois contextos diferentes; no entanto, nos dois filmes, temos a presença do hospital: os maridos têm problemas de saúde e as mulheres dos dois filmes são infiéis ao casamento. No segundo, a mulher vive um dilema: está grávida de um amigo do marido e este se encontra em estado terminal; se o marido se recuperar, ela fará o aborto, e se ele morrer, ela terá o bebê. Por isso, a agonia dela, que observamos cada vez que ela procura e questiona o médico, afinal, ela precisa de uma confirmação, de uma certeza acerca da vida ou morte do marido – para que, só então, possa tomar uma decisão.

No nono filme, é o marido quem procura um médico para questionar seu problema, e o médico revela ser uma “doença” sem solução, derradeira: ele será impotente para o resto da vida. Apesar de dizer que a mulher está livre para procurar satisfação sexual fora do casamento, quando descobre que ela já tinha um caso, antes mesmo da confirmação da irreversibilidade de seu estado, ele não se conforma com a traição. Nos dois filmes, os casais unidos pelo matrimônio parecem continuar unidos, mas o que poderia sugerir que este é um “final feliz” à maneira hollywoodiana, revela ser uma amarga ironia.

No segundo filme, como o médico afirma a morte iminente do marido, a mulher não faz o aborto do filho que espera de outro; mas o marido, por um milagre, se recupera, e o filme acaba com ele contando ao médico – que sabia de todo o dilema da mulher – que, além de ter sobrevivido, ele e sua esposa teriam finalmente um filho, depois de muitos anos em que tentaram sem sucesso. No outro filme em questão, o casal decide continuar sua relação conjugal, mas, no entanto, ao partir para uma viagem já acertada entre os dois (mas que o marido decide não ir), o homem descobre que o amante também foi viajar para o mesmo lugar que sua mulher. Diante disso, tenta o suicídio, mas não consegue acabar com a própria vida: um final trágico. A mulher retorna da viagem e pede desculpas ao marido por telefone, que está no hospital, completamente enfaixado e engessado após a malfadada tentativa de suicídio.

As dificuldades de relacionamentos entre as pessoas estão colocadas em todos os filmes. No *Decálogo 6*, que virou o longa-metragem *Não Amarás*, o olhar do jovem e tímido Tomek é constantemente mediado por vidros e lentes. O jovem observa a mulher amada pela janela, com um telescópio; quando envia cartas para que ela apareça em seu local de trabalho, um vidro separa o jovem funcionário da cliente. Como escreve Freire, “se por um lado as lentes aproximam e revelam a intimidade do objeto de desejo de Tomek, por outro, causam o distanciamento das relações pessoais, sempre intermediadas por uma ‘barreira invisível’ que expressa as dificuldades de relacionamento”.<sup>22</sup> O difícil entendimento nas relações com os outros, intermediada por vidros, está presente também no desfecho do sétimo filme, em que a jovem entra no trem e se separa dos pais e da filha: a porta se fecha e ela olha para a família através do vidro, uma cena que revela o distanciamento, a dificuldade e a incomunicabilidade que existem nos relacionamentos humanos, por mais próximos que eles supostamente deveriam ser, como o relacionamento entre mãe e filha.

Esse é um exemplo das evocações temáticas e circularidades que existem entre os dez filmes. Mas existem várias outras portas de entrada: a problematização do amor e do desejo no terceiro e no sexto filmes; o tema da culpa e do arrependimento no sétimo e oitavo médias-metragens (em que a jovem quer recuperar a maternidade de sua filha que é criada como sua irmã, e da professora que reencontra a mulher a quem negou abrigo na segunda guerra, respectivamente); a questão da lei (dos homens e de Deus) e da morte no primeiro e quinto.

A qualidade sedutora e sensível do *Decálogo* é resultado, em parte, de sua estimulação à nossa atenção visual. Kieslowski nos encoraja, portanto, a olhar para os gestos, cores e objetos, buscando nessas dimensões seus possíveis e diversos significados. Sua maneira de filmar uma mesa desordenada ou mãos trêmulas não os revela como uma questão analítica e com o escrutínio, por exemplo, de um Robert Bresson. Kieslowski os sobrecarrega com uma aura visual de modo a impulsionar-nos para ler seus sentidos mais obtusos e obscuros. E a música prodigiosa de Zbigniew Preisner, seu grande parceiro, reforça essa aura. Com a trilha sonora soberba, em

---

<sup>22</sup> FREIRE. *Op. cit.*, s.p.

conjunto com a beleza e delicadeza sinérgica das imagens, os filmes esbanjam em suas sugestões, sensações e epifanias.

O fato é que Kieslowski buscou diferentes olhares, diversos pontos de vista, tanto nas imagens quanto nos problemas mostrados. Nesse sentido, observamos um *cinema de detalhes*, que quebra a linearidade em uma tentativa de descobrir linhas de fuga e de continuidade – que busca ver os acasos e possíveis, os desdobramentos das imagens, da música, da moral. Logo, essa exploração de novos espaços tem a intenção de questionar o cinema e os valores morais ocidentais novamente, para, por meio desse olhar delicado e preocupado com os detalhes, distanciado e provocador, dialogar com o espectador. E se os temas se repetem – tanto nos episódios do *Decálogo* como na filmografia do diretor –, essas recorrências estão sempre inseridas em diferentes contextos, descortinando suas possibilidades e problematizações.<sup>23</sup>

A série de filmes dirigida por Kieslowski retrata a vida cotidiana das pessoas, “com seus pequenos enfrentamentos, suas ambições e desejos, sua cota de invenção [...] em meio ao banal, à violência”.<sup>24</sup> Em meio a essa vida ordinária, Kieslowski questiona, ao longo dos dez filmes, o relacionamento humano, suas tensões, seus dilemas, seus conflitos e confusões. Percebemos que os filmes analisados guardam em si uma dimensão crítica e marcam a emergência de novas maneiras de pensar e filmar a alteridade e seus limites; é nessa proposta de enfrentamento do *outro*, de desmascaramento do indivíduo ante o *outro*, que Kieslowski propõe sua estética. Se a metrópole é cheia de perigos (brigas, homicídios, assaltos), essa não pode ser uma desculpa para deixar de travar novas relações, uma justificativa para não se expor no espaço público em busca do novo, escondendo-se no íntimo (seja em casa ou em telefonemas, onde o rosto do *outro* não me confronta com sua diferença) e utilizando a

---

<sup>23</sup> É possível afirmar que grande parte da filmografia ficcional de Kieslowski versa sobre as mesmas questões: os dilemas existenciais e éticos que figuram na existência moderna. Os contextos são diferentes, obviamente, mas as recorrências de personagens e dramas revelam uma conectividade entre os filmes. Podemos vê-las na dor e elaboração do luto pelas mulheres em *No end e Bleu*; pelos problemas conjugais devido à impotência sexual masculina em *Decálogo 9* e *Blanc*; nas circularidades e duplos em *A dupla vida de Veronique* e *Rouge*. Existem recorrências nas atividades profissionais (médicos, músicos, advogados), nos problemas (impotência sexual, problemas cardíacos, desencontros), repetição de atores, papeis, temas, que corroboram essa impressão de que os mesmos motes estão sendo enfrentados, com olhares diferentes em cada filme. Os trabalhos de FRANÇA (1996) e MIRANDA (1998) também apontam para tal recorrência.

<sup>24</sup> GUIMARÃES, 2001, p.85.



violência e o dolo como escudos para sufocar as angústias e desesperos da vida moderna, fragmentada, difusa.

Nessa medida, a questão da comunicação com o espectador é intensificada, mas não pelos moldes clássicos, e sim pela inclusão de imagens duráveis, que demandam a atenção e o olhar do espectador. Os planos de detalhe, longos, de objetos e partes do corpo, buscam um olhar tão próximo para tentar revelar a sensibilidade, a memória e os desejos presentes em objetos, olhares, mãos. Também é preciso considerar que as personagens não se revelam (suas motivações, seus sentimentos), e o espaço e o tempo das tramas não são claros, pois não há preocupação em elucidar essas questões (traços psicológicos, causas das ações, espaços e tempos envolvidos). Quando chegam ao fim, os filmes não evidenciam os mistérios e os dados que ficaram obscuros; longe disso, deixam uma constelação de elementos (ritmos, tempos, espaços, motivações) em aberto, de modo a negar ao espectador subsídios para formar uma ideia precisa das distâncias, arranjos, cruzamentos.

É importante considerar também a conjuntura histórica em que os médias foram produzidos, afinal, nesse contexto histórico, social e político, como falar num salto para o futuro, para o progresso, quando os países do leste europeu se desintegravam, quando a unificação do continente ocidental (a unificação europeia) aparecia como uma tentativa de segurar mais uma crise do modo de produção capitalista? Se a derrocada do comunismo no leste representava o fracasso do socialismo como alternativa política e econômica, o capitalismo, que se apresentava então como única forma possível de produção de riqueza, também não respondia às exigências éticas necessárias para a vivência dos valores que ele mesmo erigiu no começo do processo de consolidação do capital – mas que, com o passar do tempo, degradingaram-se em palavras jurídicas, sem qualquer conteúdo social. Sendo assim, como falar de futuro quando esse se mostra tão incerto e miserável? Quando o presente deixa de ser o sintoma desse mesmo futuro? Caberia descobrir, então – e isso nos parece dizer o próprio Kieslowski –, a forma a partir da qual nos relacionamos uns com os outros dentro desse estreito presente que nos restou.

O desencantamento de Kieslowski com a política fez com que ele colocasse sua atenção nas relações pessoais. E talvez devido a isso é que a moral que encontramos na obra *Decálogo* está na esfera das relações humanas. Isso não significa que ele abre mão

do político. Ocorre que, aqui, “política” pode ser entendida nos termos de Hannah Arendt, em que o espaço público encontra-se nas microrrelações estabelecidas entre as personagens quando saem de seu círculo de segurança. Se considerarmos que Kieslowski trabalha com os valores judaico-cristãos a partir de singularidades e idiossincrasias – o que significa trabalhar em um campo no qual não há *a priori* –, então, não são esses ideais que traçam uma perspectiva para *O decálogo*. Ao contrário: somente à medida que as personagens dos filmes vivem certos eventos é que esses valores são modulados e formatados singularmente a cada situação, para cada indivíduo.

Para Lévinas, a ética é uma ótica. As exortações éticas que encontramos nessa obra de Kieslowski não visam, como o projeto kantiano, subsumir as ações individuais a uma lei moral racional, mas sim assinalar o caráter singular e irreparável de cada ação. Kieslowski procura, de fato, mostrar nos filmes sua apreensão do jogo de espelhos entre o *eu* e o *outro* na atualidade, na medida em que interroga as dificuldades desse encontro no mundo globalizado, dificuldade essa que ainda é geradora de desentendimentos, repulsões, preconceitos e ódios. Mais que simplesmente problematizar a moral e a alteridade, os filmes do *Decálogo* apontam um caminho ético.

Foi Taussig, retomando os trabalhos de Walter Benjamin, que concebeu a capacidade mimética como a “natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza”,<sup>25</sup> isto é, a faculdade de copiar, desenhar, imitar, fazer modelos. O antropólogo recupera na noção de mimesis a capacidade de explorar a diferença e, assim, conclui que a habilidade mimética envolve a capacidade de “tornar-se Outro”. Se a capacidade mimética se transforma historicamente,<sup>26</sup> com as novas condições técnicas ela ressurgue nas novas tecnologias de reprodução imagética, como a câmera fotográfica e cinematográfica. Para Taussig, a magia da mimesis se encontra precisamente “na transformação pela qual a realidade passa quando se descreve sua imagem”.<sup>27</sup> Estabelece-se uma relação com o espectador durante o filme, e apreendemos dessa relação uma espécie de *conhecimento sensível*; pode-se dizer, com isso, que pela mimesis apreendemos uma “experiência” (*Erfahrung*).

<sup>25</sup> TAUSSIG, 1993a, p. XIII, tradução minha.

<sup>26</sup> Para BENJAMIN (1994, p.169), o caráter histórico também é fundamental no campo da visibilidade: “O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”.

<sup>27</sup> TAUSSIG, 1993b, p.139.

A experiência, para Benjamin, assim como a narração, entrou em declínio na modernidade, sobretudo com as vivências destrutivas da guerra. A capacidade de intercambiar experiências, de dar conselhos, de ouvir histórias parecia-lhe em retrocesso. No entanto, assim como o cinema faz ressurgir a faculdade mimética, acreditamos também que ele atualiza a narração e provoca experiências. Ao que parece, os conceitos de experiência, narração e mimesis utilizados na análise do *Decálogo* permite pensar a imagem como relação e como forma de conhecimento. A teoria acerca da mimesis recupera a magia da imagem e, assim, seu entendimento como relação e conhecimento sensível. Considerando, então, o impacto dessa obra internacionalmente e as inovações cinematográficas, tanto temáticas quanto formais, entendemos que esses filmes *provocam experiências* e, pela mimesis, o desejo de “*tornar-se Outro*”.

É nesse sentido que Kieslowski sugere explorar a estranheza do modelo fílmico revelando suas inconsistências (por meio da revelação da câmera, por exemplo), estilizando os sentidos e as técnicas convencionais. O diretor polonês arranca o filme de seu contexto e propõe novas significações. E ao procurar “escovar a história [e o modelo fílmico] a contrapelo”,<sup>28</sup> como sugeriu Benjamin, Kieslowski subverte sentidos, interrompe a leitura e busca liberar a “enorme energia da história que se encontra confinada no ‘era uma vez’ da narrativa histórica [e cinematográfica] clássica”.<sup>29</sup>

Nos médias-metragens do *Decálogo*, notamos uma preocupação com os detalhes. Sua ênfase nas personagens – tirando dessas situações individuais problemas para os valores ocidentais –, sua ambiguidade e, ainda, sua indecisão dos sentidos imagéticos, fazem crer que existe uma preocupação em fazer do espectador parte constitutiva do filme, já que ele integra a própria estrutura da imagem, preenchendo-a de sentido. Nesse sentido, compreendemos que a obra *O decálogo* provoca um impacto sensorial, um conhecimento sensível que tomamos como campo, como experiência propriamente dita.

Nessa obra, forma e conteúdo da imagem se revelam intrinsecamente vinculados para dar a ver uma experiência da alteridade; a conjunção de técnicas e temas compõe uma visibilidade contemporânea – tanto nos motivos como nos enquadramentos – da experiência com o *outro*. Percebemos que espaços são criados, espaços que demandam

---

<sup>28</sup> BENJAMIN, 1994, p.225.

<sup>29</sup> TAUSSIG, 1993b, p.15.

a atenção e a participação do público. A narração compreende essa indecisão e subversão dos sentidos imagéticos. Logo, é preciso insistir no diálogo que a obra engendra e que podemos identificar nos filmes de Kieslowski, que constitui uma experiência *para e com* o espectador.

Assim, tomando o cinema como recorte e reelaboração de determinada realidade, o diretor opera com uma seleção de temas e de técnicas para, com isso, construir uma leitura de um problema. O que se fabrica pela mimesis cinematográfica é uma possibilidade de mundo. A mimesis, como conhecimento sensível, uma das primeiras faculdades do homem ressurgiu no cinema; e essa faculdade reaparece nele porque as tecnologias modernas de reprodutibilidade permitem ao homem reencontrar uma experiência primeva, de cópia e restauração, de imitação e compreensão das diferenças, experiência mimética que no cinema aparece sob a forma de imagem. Reconhecimento, rememoração e conhecimento estão, nesse raciocínio, interligados e são interdependentes na experiência cinematográfica.

As histórias que o cinema nos conta fazem dele o instrumento do narrador contemporâneo, tendo em vista que, segundo Benjamin, o narrador é aquele que sabe transmitir experiências, continuar uma história, ensinar algo. Os filmes, mais que simples narrativas, expõem experiências coletivas, formas e problematizações de como ser e estar no mundo. Dizendo de outra forma, o cinema produz uma experiência instauradora, um impacto sensorial e, ao mesmo tempo, diz “algo a respeito do mundo, do ser humano, da natureza etc., que tenha um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo através de seu componente emocional”.<sup>30</sup>

A experiência cinematográfica proposta por Kieslowski envolve uma força tátil, pois a mimesis desloca o olhar e o próprio corpo do espectador ao lhe contar sobre diferentes caminhos, orientações e escolhas diante dos acontecimentos narrados. As imagens na tela ganham profundidade, fazem refletir e afetam sensivelmente o espectador. O cinema pode ser considerado uma configuração da experiência na contemporaneidade, na medida em que, esteticamente, “enseja novos modos de sentir e induz novas formas de subjetividade política”.<sup>31</sup> A questão política no cinema, para

---

<sup>30</sup> CABRERA, 2006, p.22.

<sup>31</sup> RANCIÈRE, 2005, p.11.

Rancière e mesmo para Deleuze<sup>32</sup>, coloca-se na capacidade do cinema em se configurar, precisamente, como experiência do sensível, de tornar visível o tempo, os afetos, ou seja, tornar perceptível o imaterial. O poder atrativo do cinema, sua imbricação na memória do público, faz com que ele atravesse e transforme todas as nossas relações com o mundo e com as categorias que organizam a vida.

Ao ressaltar detalhes, iluminar interstícios, olhar miudezas, abrir frestas, buscamos neste ensaio, nesta intrincada travessia, enxergar que sentidos transpiram *da e na* obra. O desejo latente do trabalho foi desafiar *O decálogo*, forçar seus limites, potencializar suas qualidades e, nessa medida, instigar discussões *com e além* dos próprios filmes. Com isso, o mote principal foi entrever a forma pela qual os filmes que compõem a série do diretor polonês apresentam-se como “experiência”, que inventa construções, espaços, sensibilidades e visibilidades para um mundo que se formava na Europa em fins do século XX. De fato, a obra de Kieslowski não é um território fácil, e este trabalho buscou ser mais uma tentativa de penetrar seu cinema, lançar um novo olhar sobre sua arte. No *Decálogo*, fluidez no espaço e disjunção no tempo confluem; a trama narrativa, a textura cinematográfica e a sedução do cotidiano fazem dessa obra uma “prosa poética” que, com seus detalhes, suas duplicidades e espelhamentos (de gestos, *closes* e expressões), pela força mesma das personagens e dos objetos em circunstâncias variadas, continua a fascinar, pelas conexões e provocações que engendra e, sobretudo, pela travessia que percorremos *pelos e com* os filmes.

**Bruna Nunes da Costa Triana** é mestre em Antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS-USP), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Pesquisadora associada ao Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP).

---

<sup>32</sup> Cf. DELEUZE, 2007.

## Bibliografia

- ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CARRIERE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHAVES, G. Moreira. *A releitura da idéia de União Européia pelo cinema de Krzysztof Kieslowski*. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 8-12 de setembro de 2008.
- DELEUZE, G. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FRANÇA, Andrea. *Cinema em azul, branco e vermelho*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Foucault e o cinema contemporâneo”, in *Alceu* v. 5, n. 10, jan.-jun. 2005, p. 30-39.
- FREIRE, Sidênia. *Kieslowski e a dramaturgia do cotidiano: questionamentos éticos presentes no Decálogo*. Disponível em: <[www.mnemocine.com.br/cinema/crit/kieslowiski.htm](http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/kieslowiski.htm)>. Acesso em: 04/06/2009.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GUIMARÃES, César. “O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze”. In LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HIKIJ, Rose S. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

- LEVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Entre nós. Ensaio sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MIRANDA, Suzana Reck. *A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski*. Dissertação de mestrado: Unicamp, 1998.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- \_\_\_\_\_. “A alma do cinema”. In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.
- SAVERNINI, E. *Índices de um cinema de poesia*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity*. Nova York: Routledge, 1993a.
- \_\_\_\_\_. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993b.